

## *Kunstgeschichte, Universität, Museum und die Mitte Berlins 1810–1873*

### *Der Bedingungszusammenhang von Universität und Museum*

Die Erfolge der im 19. Jahrhundert sich festigenden Disziplinen hatten den Preis, dass der Bildungsanspruch dieser Fächer zurückging. Die Kunstgeschichte bot darin einen Sonderfall, dass sie den Prozess der Spezialisierung mitgemacht und ihrerseits forciert, andererseits aber am Gebot der Bildung festgehalten hat. Hierfür wurde sie nicht belohnt. Im selben Maß, in dem sie als öffentlich wirksame Institution bewundert und durchaus auch beneidet wurde, wurde die Erinnerung daran gemindert, dass sie von Beginn an eine nicht unerhebliche Rolle für die Ansprüche der Friedrich-Wilhelms-Universität und darüber hinaus für die Kultur Berlins gespielt hat.

Das Dokument dieser retrospektiven Missachtung ist die zwischen 1910 und 1918 vorgelegte Universitätsgeschichte des Historikers Max Lenz, die Bewertungsmustern folgt, denen die Kunstgeschichte weder entsprach noch entsprechen wollte. Lenz fehlte als Ranke-Schüler die Voraussetzung, für das Gebiet und die Aufgaben der Kunstgeschichte ein Sensorium zu entwickeln. Auf seinem Hügel von Papierquellen sich wie auf dem Olymp fühlend, zog Lenz, wann immer Vertreter dieses Faches zur Sprache kamen, negative Schlüsse.<sup>1</sup> Wäre Lenz ein Schüler Johann Gustav Droysens gewesen, der auch die nichtschriftlichen »Monumente« als vollgültige Quellen des Historikers erachtete, so hätte sich ein anderes Bild ergeben, das etwa die Verbindungen zwischen Theologie, Geschichte und Kunstgeschichte, die durch das Konzept der »Monumentalen Theologie« Ferdinand Pipers entstanden, hätte würdigen können.<sup>2</sup> Ein komplett anderes Bild hätte auch Jakob Burckhardt bezeugt, der während seines Studiums in dem von ihm nicht eben geschätzten Berlin entscheidende Impulse durch die Kunstgeschichte, insbesondere durch Franz Kugler, erfahren hat.<sup>3</sup>

---

Der vorliegende Text ist in leicht modifizierter Form erschienen in Tenorth 2010, S. 237–263.

1 Lenz 1910, Bd. 2, 1, S. 312; Heinrich Gustav Hotho, S. 502; Franz Kugler; Lenz 1918, Bd. 2, 2, S. 143–144; Gustav Friedrich Waagen. Vgl. zu Lenz' systematischer Geringschätzung der Kunstgeschichte Schalenberg im vorliegenden Band. Schalenbergs Beitrag bietet eine umfassende eigene Perspektive auf das Thema.

2 Bredekamp 1978. Zum zwischen Schaubühne und Laboratorium verorteten theologischen Ansatz siehe das sechste Kapitel bei Laube 2010.

3 Wilhelmy-Dollinger 2000, S. 217–219; Schalenberg im vorliegenden Band.

Eigenartigerweise sind so gut wie alle wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchungen von kunsthistorischer Seite den Urteilen von Lenz gefolgt. Ein Grund mag gewesen sein, dass die Durchsetzung des Faches als akademische Disziplin auf die Universitäten bezogen, die »Berliner Schule« der Kunstgeschichte aber eher als ein Produkt der mit dem Museum verbundenen Forscher verstanden wurde.<sup>4</sup> Diese Sicht aber war darin gleichsam falsch eingefädelt, als das Museum selbst wesentlich ein Produkt der universitären Kunstgeschichte war. Dieser Ausblendung ist auch zum Opfer gefallen, dass die Kunstgeschichte, gemeinsam mit der Archäologie, seit Gründung der Universität über ein Ordinariat verfügte, von dem aus sie mit der Wissensvermittlung und der Forschung vor allem den Bildungsauftrag der Universität zu stärken vermochte. Ohne diese Frühgeschichte des Faches hätte die Berliner Universität einen anderen Charakter erhalten.

Die Bildungsreform in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts intendierte eine Aufwertung der Künste und der mit ihnen in Beziehung stehenden Wissenschaften. Eines der frühesten und eindrucksvollsten Dokumente zur Gründung der Berliner Universität, die im März 1802 eingereichte Denkschrift des Gymnasiallehrers, Schriftstellers und Philosophen Johann Jakob Engel, stellt diese an den Anfang seiner Idee, dass Berlin ein singulärer Ort einer neuen Universität sei, weil die hier vorhandenen Sammlungen und Bibliotheken das höchste Prinzip des *oculis subicere* ermöglichen würden. Da die Anschauung der Korrektor und Antreiber der forschenden Neugierde sei, böten die vielfältigen Sammlungen Berlins die einzigartige Möglichkeit, hier eine besonders fruchtbare Universität zu installieren. Engels erstes Beispiel bot die Gemäldegalerie des Schlosses: »Ein paar Raphael, ein paar Titian, oder Guido Reni sehen, unterrichtet mehr, als alles, was man davon hört oder liest. Berlin hat auf dem Schlosse eine Gallerie, eine größere in der Nähe. Was haben andere Örter und besonders die, wo man die Universitäten anlegte?«<sup>5</sup>

Indem Engel mit dem Zusammenspiel von Sammlung, Forschung und Bildung jene Tradition aufgenommen hat, die mit Gottfried Wilhelm Leibniz' Akademieplänen auch mit Blick auf Berlin begründet worden ist,<sup>6</sup> traf er einen Nerv. Es war kein Lippenbekenntnis, wenn Minister Karl Freiherr vom Stein zum Altenstein in seiner Denkschrift »Über die Leitung des Preussischen Staats« im Jahre 1807 konstatierte, durch die »Schönen Künste« und Wissenschaften gemeinsam »der höchsten Güter theilhaftig« werden zu können.<sup>7</sup> Im selben Sinn war es für Wilhelm von Humboldt für die zukünftige Universität geradezu eine Bedingung, die beiden Akademien und alle vorhandenen naturwissenschaftlichen Einrichtungen zusammenzuführen, um »die Bibliothek, das Observatorium, den botanischen Garten, und die naturhistorischen und Kunst-Sammlungen/und die allgemeine Lehranstalt selbst dergestalt in Ein organisches Ganzes zu verbinden, dass jeder Theil, indem er eine angemessene Selbständigkeit erhält, doch gemeinschaftlich mit den anderen zum allgemeinen Endzweck mitwirkt«. <sup>8</sup> Wenn die Universi-

4 Bickendorf 2007, S. 46–49. Vgl. auch Dilly 1979, S. 190; Prange 2007, S. 75 (beide mit Blick auf Waagen); Schalenberg (im Druck).

5 Köpke 1860, Dokument 2, S. 148.

6 Bredekamp 2004, S. 170–174; Segelken 2000; Bredekamp/Brüning/Weber 2000.

7 Altenstein 1929, S. 146.

8 Brief W. v. Humboldts an Friedrich Wilhelm III. vom 24. Juli 1809, in: Humboldt 1903, Nr. XXIX, S. 150.

tät im Gegensatz zur reinen Forschungseinrichtung der Akademie der Wissenschaften auch den Auftrag haben sollte, öffentlich in Staat und Gesellschaft hineinzuwirken, so gehörten für Wilhelm von Humboldt folglich auch die »Kunst-Sammlungen« und damit auch jener Bereich der »Schönen Künste«, der unter den Denominationen der ersten Professuren auftauchen werden wird, zu den Mitteln der »wahren Aufklärung und höheren Geistesbildung«. <sup>9</sup> Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hatte er daher immer wieder darauf verwiesen, dass Kunst die Brücke sei, um die Kluft zwischen Barbarei und Zivilisation aufzuheben und sowohl den Individualcharakter wie auch die Gemeinschaft der Nation zu formen. <sup>10</sup> In diesem Rahmen sollten die Sammlungen zusammengeführt werden, um ein lebendiges Corpus entstehen zu lassen. <sup>11</sup> In all diesen Überlegungen gründete das Ziel, die Universität auch mit einem Kunstmuseum auszustatten, sodass die Alma Mater zum Gefäß eines vollgültigen Weltmuseums werden würde, in dem das Erbe der Kunstammer aufgehoben werden könnte.

Der erste Schritt einer Umsetzung von Wilhelm von Humboldts angestrebter Verknüpfung von Universität und Museum lag darin, die Kunstammer des Berliner Schlosses aus der alleinigen Obhut der Akademie der Wissenschaften in eine gemeinschaftliche Leitung mit der Universität zu überführen. Die entscheidende, gegen den erbitterten Widerstand der Akademie wie auch des Kustoden der Kunstammer, Jean Henry, im Jahr 1810 vollzogene Maßnahme war der Umzug der naturwissenschaftlichen Teile der Kunstammer in das Prinz-Heinrich-Palais. Damit war die Universität von Beginn an zugleich ein Forschungsmuseum, das sofort begann, die Abteilungen der Anatomie, der Zoologie, der gemeinsam mit dem Bergwerks- und Hüttendepartement organisierten Mineralienkunde, der Pflanzensammlung (ab 1818) auszubauen. <sup>12</sup>

Umso drängender wurde die Erweiterung dieser Universitätssammlung um ein Kunstmuseum. Als sich die Pläne im April 1810 zu konkretisieren schienen, meldete Wilhelm von Humboldt, dass geeignete Räume im Universitätsgebäude bereitgehalten würden. <sup>13</sup> Da jedoch zunächst eine Inventarisierung des königlichen Besitzes darüber entscheiden sollte, welche Kunstwerke in das Universitätsgebäude gelangen sollten, und da sich diese Verzögerung bis in die napoleonischen Kriegszüge hinzog, kam es nicht zu einer Realisierung. Wie selbstverständlich die Universität aber auch als Kunstmuseum konzipiert worden war, erhellt der Umstand, dass die 1815 in einer spektakulären Aktion erworbene Sammlung Giustiniani nicht in ein Gebäude des Königs kam, sondern vielmehr der Akademie der Künste übereignet wurde, um von 1818 bis 1827 im ersten Stock des Universitätsgebäudes ausgestellt zu werden (Abb. 1). Auf einen Schlag gehörte die Universität zu den bedeutendsten Galerien ihrer Zeit. <sup>14</sup>

Entscheidend dafür, dass während dieser Zeit das im Jahre 1830 fertiggestellte Kunstmuseum Karl Friedrich Schinkels (heute »Altes Museum«) konzipiert und umgesetzt wurde, war

<sup>9</sup> Ebd., S. 149. Vgl. Denkschriftentwurf an Friedrich Wilhelm III. vom 14. Mai 1809, in: ebd., Nr. XXVI.

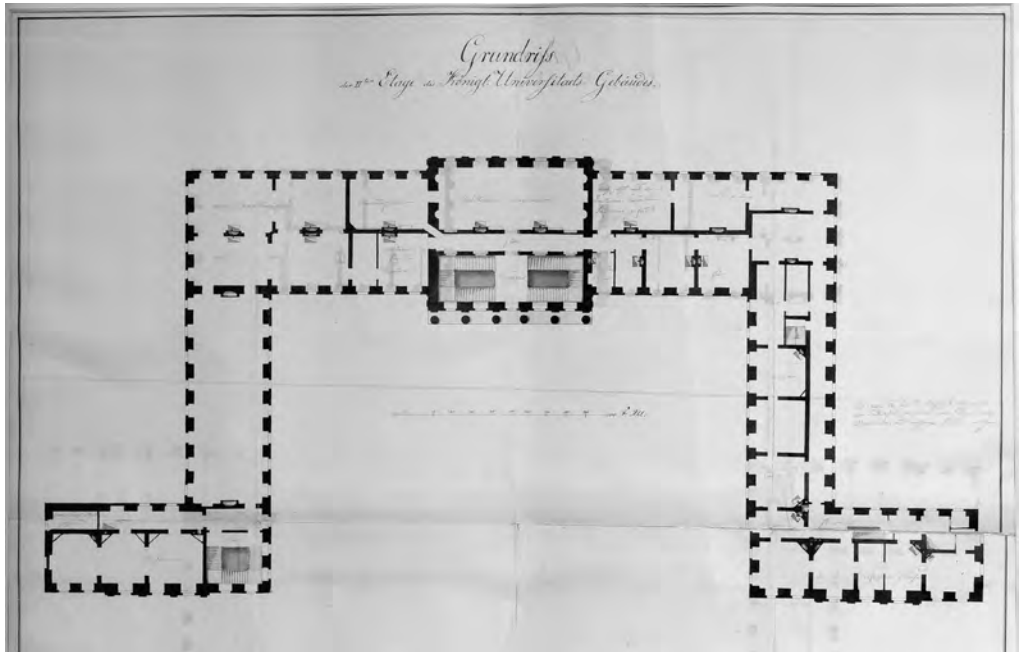
<sup>10</sup> Sheehan 2002, S. 93.

<sup>11</sup> Vogtherr 1997, S. 70–71.

<sup>12</sup> Ebd., S. 71–72; Segelken 2000.

<sup>13</sup> Brief W. v. Humboldts an Friedrich Wilhelm III. vom 24. April 1810, in: Humboldt 1903, S. 242–243.

<sup>14</sup> Vgl. den Grundriss des ersten Stockwerks mit den Räumen der Sammlung bei Gandert 1985, S. 54. Zum Vorgang selbst: Vogtherr 1997, S. 83–85.



1 Grundriss des ersten Obergeschosses der Könighchen Universität, Zeichnung, 1819.  
Die Sammlung Giustiniani ist im Raum rechts neben dem Auditorium Maximum eingetragen.

das starke Argument, dass die Universität von 1818–1827 als einzige Institution Berlins über ein öffentlich zugängliches Museum verfügte.<sup>15</sup> Mit der Überführung in das Alte Museum war die in der Universität untergebrachte Kunstsammlung zwar räumlich, aber keineswegs gedanklich distanziert. Die Rolle der Universität, selbst als Museum aufzutreten, hatte als Beispiel gewirkt. Die Konzeption der Friedrich-Wilhelms-Universität war herausragend, aber hierin lag ihr einzigartiger Charakter. Das Entwicklungsmodell Berlins war somit singulär. Auch nach 1830 wurde dieses keinesfalls geschwächt; vielmehr blieb es über die räumliche Trennung hinweg ein immer wieder mit Leben erfüllter Anspruch.

Mit dem durch Schinkel errichteten Alten Museum erhielt die Mitte Berlins eine unverrückbare Struktur, da sich zwischen dem Schloss, der Universität und dem Museum ein spannungsvolles, die urbane Physiognomie Berlins neu definierendes Dreieck bildete (Abb. 2), das die Diskussionsverläufe um die Einheit von Universität und Museum materialisierte.<sup>16</sup> Sein Ursprung liegt in der bis 1870 trotz aller räumlichen und technischen Schwierigkeiten grandios umgesetzten Idee, die Universität als ein Universalmuseum zu begreifen, zu dem unabdingbar auch eine Kunstsammlung gehören sollte.

15 Ebd., S. 85.

16 Buddensieg 1993, S. 31–34.



2 Adolf Eltzner, Panorama der deutschen Reichshauptstadt, Zeichnung, 1886.  
Ausschnitt mit den drei Bedingungsgrößen: links das Schloss mit der Kunstkammer, oben die Königliche Universität, rechts das dem Schloss konfrontierte Museum Schinkels.

Dieser Rahmen hat die weitere Geschichte der Universität bestimmt. Wenn ihr heute der Auftrag, das neu zu errichtende Berliner Schloss mit ihren Sammlungen und Ideen mitzuprägen, gegeben ist, dann beruht dies auf der bis in die Gründungsphase zurückreichenden und über viele Generationen erfolgreich umgesetzten Überzeugung, die Universität auch als ein lebendiges Museum zu konzipieren. Hierin lag und liegt der materiale Grund ihrer einzigartigen Rolle.

### *Die Trennung von Archäologie und Kunstgeschichte*

Auch die universitäre Kunstgeschichte Berlins kann nicht verstanden werden, wenn sie nicht in dieser Bestimmung und den unterschiedlichen Varianten, auf diese zu reagieren, begriffen würde. Unter den mit insgesamt 13 Ordinariaten ausgestatteten Fächern, mit denen die Philosophische Fakultät ihre Arbeit aufnahm, befand sich, wie es die Gliederung des Vorlesungsverzeichnisses vom Wintersemester 1810/11 ausweist, auch das der »Schönen Künste«.<sup>17</sup> Diese

17 Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin. Verzeichnis der Vorlesungen, in: HUB UB, Microfiche, Sig. MiZ 444. – Der begriffliche Auftakt »Schöne Künste« knüpfte als Grundbegriff für die »theoretisch«-»historische« Lehre der Kunstgeschichte an die kunsttheoretischen Grundsätze des 18. Jahrhunderts an (Prange 2004, S. 10, 94;



Bezeichnung behielt es bis zum Sommersemester 1813, um dann wechselnd u. a. als »Kunst«, »Schöne Künste und Archäologie«, »Schöne Künste und Wissenschaften«, »Archäologie und Kunstgeschichte« sowie »Archäologie« oder allein »Kunstgeschichte« aufzutreten. Von 1831 bis zum Ordinariat von Herman Grimm im Jahre 1873 wurde es stets als »Kunstgeschichte und Kunstlehre« oder »Kunstlehre und Kunstgeschichte« gelistet.<sup>18</sup>

Mit Aloys Hirt, der seit 1810 als Professor für »Theorie und Geschichte der zeichnenden Künste« lehrte, wurde jene Persönlichkeit zu einer der Gründungsgestalten der Universität, die wie keine zweite die Idee des Museums in Berlin vertreten hatte. Obwohl er die Bedeutung der »Schönen Künste« als Gründungsmitglied der Philosophischen Fakultät unterstrich, ist er als frühester Vertreter der universitären Kunstgeschichte in Vergessenheit geraten, weil seine Professur zwar der gesamten bildenden Kunst gewidmet war, aus dem Rückblick aber auf Archäologie fokussiert wurde und auch in der Fachgeschichte dieser Disziplin in seiner Bedeutung eher relativiert als gewürdigt wurde.<sup>19</sup>

Der Grund lag in dem in der Mitte des 19. Jahrhunderts vollzogenen Aufstieg der Archäologie zu einer scharf umrissenen Einzeldisziplin. Wie Hirt für die Gesamtheit der Kunstgeschichte stand, so vertrat Ernst Heinrich Toelken, die zweite Persönlichkeit im Fach »Schöne Künste«, diese Fokussierung auf die Archäologie.<sup>20</sup> In Göttingen über Platons Staatslehre promoviert, kam er 1814 nach Berlin, um 1816 zum außerordentlichen und 1823 zum ordentlichen Professor für »Kunstgeschichte und Mythologie« ernannt zu werden. Als Bearbeiter der königlichen Sammlungen, dann als Assistent am Antiquarium und seit 1836 als Direktor dieser Einrichtung hat auch Toelken über seine gesamte Berliner Laufbahn die Nähe zu den Kunstsammlungen gesucht. Sein Lehrangebot, das anfangs mit seiner breit angelegten Ausbildung übereinstimmte, schränkte er seit den 1830er Jahren auf die Archäologie ein, und gerade in dieser Reduktion hatte er so großen Erfolg, dass sich später der Eindruck verstärkte, auch Hirt habe bereits vorwiegend Archäologie betrieben.

Als Hirts Stelle im Jahre 1838 neu als »Archäologie und Geschichte der Kunst« definiert wurde,<sup>21</sup> wurde sie von diesem Zeitpunkt an de facto der Archäologie zugesprochen, obwohl ihre zweite Komponente immer noch auf eine universal angelegte Kunstgeschichte zielte. Im Sinne dieser Doppelbestimmung blieb trotz ihrer engeren Ausrichtung auf die Archäologie der Gesamtrahmen im Blick. Als die Professur 1843 neu besetzt wurde, bezog sie Minister Fried-

---

Held/Schneider 2007, S. 37–42). Als Fachbezeichnung kam der Begriff erstmals an der Universität Jena in Zusammenhang mit der 1803 begonnenen, dann allerdings Episode bleibenden Lehre von Carl Ludwig Fernow als außerordentlicher Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte vor (Wegner 2005, S. 61–65; Neuper 2003, S. 547). Neben Göttingen gehörte die Universität Jena zu den innovativen Einrichtungen in Deutschland, die die Organisation der Berliner Universität beeinflusst haben (Bruch 2001, S. 68–70). »Schöne Künste und Wissenschaften« schufen den fachlichen Rahmen für die 1804 eingerichtete »Professur der bildenden Künste« an der Universität Landshut (Stalla 2005, S. 199).

18 Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin. Verzeichnis der Vorlesungen, in: HUB UB, Microfiche, Sig. MiZ 444.

19 In dem so verdienstvollen Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon (2007) ist er bezeichnenderweise nicht vertreten. Zur Unterschätzung seitens der Archäologie Borbein 2004.

20 Borbein 1979, S. 115–117.

21 Die Statuten der philosophischen Fakultät vom 29. Januar 1838, § 42, in: Die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1887, S. 167.

rich Eichhorn auf »das Fach der Archäologie und der Geschichte der Kunst«. Mit dem Vorschlag, den Archäologen Eduard Gerhard zu berufen, bestärkte er jedoch die archäologische Komponente dieser Stelle. Dies geschah in Anerkennung dessen, dass es Toelken angesichts seiner zahlreichen Verpflichtungen nicht möglich war, von seiner Stelle aus weiterhin die Archäologie vollgültig zu vertreten.<sup>22</sup> Dieses Votum war mit einer retrospektiven Diskreditierung Hirts verbunden, der »wegen seines hohen Alters seine Wirksamkeit als Lehrer bei der hiesigen Universität schon lange Zeit vor seinem Tode aufgegeben hatte«. Daher sei seine Stelle »mittels der Allerhöchsten Ordre vom 15ten November 1823 dem Geheimen Regierungsrath, Professor Dr. Toelken übertragen worden«.<sup>23</sup> Angesichts dessen, dass Hirt bis 1836 gelehrt hat, traf diese Begründung nicht zu. Die Zielrichtung aber war so deutlich wie erfolgreich; ab 1843 verfügte die Archäologie de facto über zwei Ordinariate. Seither heißt es in immer neuer Wiederholung, dass Hirt die Kunstgeschichte mit »wenig Erfolg« vertreten habe.<sup>24</sup>

Der Vorgang ist ein Element der Positionierung sich neu bestimmender Einzelfächer. Seit der Mitte des Jahrhunderts wurde die Geltung der Kunstgeschichte rückblickend verkleinert. Hirt verlor in dieser Neubestimmung nicht nur seinen Rang, sondern auch sein Fach. Sein Beispiel fordert dazu auf, die Geschichte der Kunstgeschichte innerhalb wie außerhalb der Universität unbefangen neu zu rekonstruieren.<sup>25</sup>

### *Kunstgeschichte und Museumspläne: Aloys Hirt*

Der im schwäbischen Behla bei Donaueschingen geborene Aloys Hirt (1759–1837) (Abb. 3) hielt sich nach seinem Studium in Nancy und Wien, ab 1782 sechzehn Jahre in Rom auf, wo er sich der Erforschung der klassischen Kunst widmete und zugleich ein reges wissenschaftliches und kritisches Interesse für die neuere und zeitgenössische Kunst pflegte. Als Cicerone und geschätzter Gesprächspartner für die oftmals namhaften Besucher Roms entwickelte er seinen Sinn für die Wissensvermittlung und -verbreitung. 1796 kam er nach Berlin, um eine bemerkenswerte Karriere zu starten, die er als Preußischer Hofrat und Professor »aller theoretischen Theile der schönen Künste« an der königlichen Akademie der Künste begann. Im folgenden Jahr hielt er jenen Vortrag, der in seiner langfristigen Wirkung als Auslöser für die Errichtung der Berliner königlichen Museen gilt,<sup>26</sup> und auch bei der Errichtung der Bauakademie gab er entscheidende Impulse. Als diese im Jahre 1799 eingerichtet wurde, zählte er auch hier zu den Dozenten. 1810 erhielt er jene ordentliche Professur für »Theorie und Geschichte der zeichnenden Künste«, die ihn zu einem der Gründungsmitglieder der Universität machte.<sup>27</sup>

22 Die Schrift des Ministers Eichhorn an den König wegen der Berufung Eduard Gerhards auf die Stelle »Archäologie und Geschichte der Kunst« vom 21. März 1843, in: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, I. HA Rep. 89 Nr. 21480 (1831–1843), Bl. 333–335.

23 Ebd.

24 Dilly 1979, S. 195.

25 Ein Hirt gewidmetes Symposium hat diese Perspektive angestoßen: Sedlarz/Johannsen 2004.

26 Hirt 1929a.

27 Zu Hirt siehe vor allem Sedlarz/Johannsen 2004; Zimmer 1999.



3 Johann Gottfried Schadow, Porträt Aloys Hirt, 1820 (Berlin, Stiftung Stadtmuseum, Inv. Nr. GHZ 82/69, 233).

Mit diesen vier Komponenten, der Akademie der Künste, der Bauakademie, der Universität und dem zukünftigen Museum, vereinte Hirt alle Elemente des vielschichtigen Kraftzentrums in der Mitte Berlins. Als Erforscher der Theorie und Geschichte der Kunst, Kenner der künstlerischen Zeitgeschichte, kunstakademischer und universitärer Lehrer, Organisator und Gestalter von Medien und Instrumenten für den Unterricht sowie nicht zuletzt als kulturpolitischer Akteur führte Hirt die Universitätsprofessur in ein Gespinnst von Aktivitäten, deren Ausmaß und Mannigfaltigkeit selbst in einer Zeit, in der die Spezialisierung allein noch keine hinreichende Bestimmung für die Aufgaben der Universität darstellte, eine Ausnahmeerscheinung war.

All diese Aktivitäten entsprangen einem doppelpoligen Verständnis von Kunstgeschichte. Gegründet auf der Antike als der normativen Basis, entwickelt sich die Kunst für Hirt in Zyklen, welche die Stadien des Wachstums, der Blüte und des Verfalls durchlaufen.<sup>28</sup> Indem das

<sup>28</sup> Hirt 1805, S. IX.



organische Ganze der Kunstentwicklung in seiner Dynamik und strukturellen Organisation an die Naturwelt erinnert, in der Gattungen und Exemplare einen notwendigen Platz einnehmen,<sup>29</sup> hat Hirts Modell der zukünftigen Kunstgeschichte ein Evolutionsmuster vorgegeben. Zwar erreichte die Kunst Hirt zufolge ihren Gipfel in der griechisch-römischen Antike, um von diesem Olymp her jedoch nicht in der »edlen Einfalt und stillen Größe« zu wirken, die Johann Joachim Winckelmann in ihr gesehen und von ihr verlangt hatte, sondern in der Darstellung des Charakteristischen einer Situation, einer historischen Szene, einer Landschaft oder eines Affekts.<sup>30</sup> In diesem Konzept lag ein nicht-normativer Zug, der trotz des Vorbildcharakters der Antike auch die nichtantike Kunst in ihrem Eigenwert gelten ließ,<sup>31</sup> um hieraus jene Spannung zwischen Norm und Kontingenz abzuleiten, welche die Fluktuationen vom Aufstieg und Niedergang bewirkte. Schließlich war die antike Kunst als eine Art Schatzkammer der Muster für spätere Zeiten für Hirt mit einem pragmatischen Prinzip verknüpft,<sup>32</sup> welches das Interesse für die spätere Kunst bis zu deren aktuellen Entwicklungen geradezu herausforderte.

All diese Ansätze befähigten Hirt, in sein kunstgeschichtliches Universum nahezu sämtliche Kunstbereiche der mittelmeeischen Antike wie auch die der vorderasiatischen Kulturen ebenso wie der nachantiken Kunst einzuschließen. Von besonderer Bedeutung war sein Interesse für die Malerei der Neuzeit, deren Beginn er im 13. Jahrhundert ansetzte.<sup>33</sup> Seine Reisen in Mitteleuropa bis nach Prag und Karlstein wiederum erschlossen ihm insbesondere auch die nordalpine Malerei des Spätmittelalters.<sup>34</sup> Sein kunstpädagogisches Sendungsbewusstsein hat schließlich auch die zeitgenössische Kunst in sein Blickfeld gerückt.

In diesem Gesamtrahmen gewann Hirt aus der Beschäftigung mit der Antike spezifische, bis in die Gegenwart relevante Fragestellungen. Hierzu gehörten die Architekturgattungen und Bautypen<sup>35</sup> ebenso wie die mythologische Ikonografie, das Bildnis oder die Nacktheit in der Kunst.<sup>36</sup> Am Stoff der alten Kunst erprobt, gehörte diese systematische und motivkundliche Herangehensweise zum thematischen und methodischen Fundus einer universellen Kunstgeschichte, die er anlässlich einer Abhandlung zur christlichen Ikonografie begründet hat.<sup>37</sup> Entsprechend vertrat Hirt in seiner über den langen Zeitraum von 26 Jahren bis 1836 wahrgenommenen akademischen Lehre ein umfassendes Gebiet, das zu gleichen Teilen auf den Stoff der Archäologie und der Kunst der Nachantike bis auf die Gegenwart bezogen war, zudem aber auch die Kunst des Vorderen Orients einschloss.<sup>38</sup>

29 Wittich 2004, S. 225.

30 Sedlarz 2004, S. 7.

31 Dönike 2005, S. 81–84.

32 Müller 2004.

33 Hirt, Alois: Anmerkungen über das Leben und noch existierende Werke der älteren florentinischen Künstler der Mitte des 13.ten Jahrhunderts bis Anfang des 16.ten, in: Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Nachlass Hirt, GSA 64/111, 2; Wegner 2007, S. 88.

34 Hirt 1830.

35 Bruer 1994, S. 77.

36 Hirt 1818; Hirt 1822.

37 Hirt 1827.

38 Eine themenbezogene Auflistung ergibt 31 Veranstaltungen für Archäologie, ebenfalls 31 für die nachantike Kunstgeschichte und 10 für die orientalische Kunst. Beispiele für kunstgeschichtliche Lehrveranstaltungen sind etwa im

In den Kunstwerken, die für ihn den Beweis von Kultur schlechthin boten, erkannte Hirt einen sensiblen Gradmesser des kulturellen Ranges der Nationen und Gesellschaften. Der künstlerische Unterricht an der Akademie sowie die Forschung und Lehre an der Universität mündeten für ihn daher im Museum, in dem er die Höchstleistungen der künstlerischen Tätigkeit als Ansporn und Muster für die Bemühungen der Künstler und als Lektion des guten Geschmacks für die breiten Kreise der Gesellschaft, vor allem Kenner und Liebhaber, wirken sah.<sup>39</sup> Hirt hat die Funktion des Museums insbesondere auch als Raum für die für den akademischen Unterricht so essentiellen Übungen vor Originalen betont,<sup>40</sup> und auch hierin liegt die Logik seiner Stellung als Professor der Universität. Wenn Waagen, der erste Direktor der Gemäldegalerie, als Assistent von Hirt begonnen hat, dann ist dies ein weiteres Merkmal dieser Verzahnung.<sup>41</sup>

Hierdurch wurde auch methodisch ein neuer Grund gelegt. Seit 1797 hatte Hirt ein universelles Museum geplant, das die Sammlungen aus königlichem Besitz umschließen sollte.<sup>42</sup> Bestechend war seine doppelte Argumentation, sowohl die vorbildliche Antike wie auch deren eingewichtige Transformationen zum Stoff des Studiums versammelt zu sehen.<sup>43</sup> Wenn die Sammlung der antiken Kunst nach diesen systematischen Gesichtspunkten im Erdgeschoss gezeigt und die Gemäldegalerie als repräsentativer Teil der postantiken Kunst im oberen Stock ausgestellt werden sollte, dann bedeutete dies einen Bruch mit den eher dynastisch inspirierten Ordnungen.<sup>44</sup> Umso stärker betonte Hirt, dass es »für jede Gallerie das erste Gesetz« bedeuten müsse, »eine gute Ordnung in Aufstellung der Kunstobjekte« umzusetzen, um den Zielsetzungen der Bildung und Forschung gerecht zu werden. »Hauptsächlich nach Epochen, und Schulen« müsse diese Ordnung angelegt werden.<sup>45</sup>

Mit seiner Idee einer an den Wänden des Museums visualisierten Kunst-Geschichte, die sich dem ästhetischen ebenso wie dem forschenden Anschauen und Vergleichen anbieten sollte, gehörte Hirt zu den Pionieren einer Bewegung, die zur Konstitution des Faches Kunstgeschichte wesentlich beigetragen hat. Seinen Inspirationen hinsichtlich der Dimensionen und der Dynamik des Museums kommen lediglich die Überlegungen zur Einrichtung und Organisation des Louvre-Museums im postrevolutionären Paris der 1790er Jahre nahe (seit 1803 Musée Napoléon).<sup>46</sup>

Die Niederlage Napoleons und die Rückkehr eines Teiles der geraubten Kunstwerke bestärkten Hirts Museumskonzept. Er blieb die treibende Kraft, in einer Zeit der wachsenden patriotischen Gefühle den aufklärerischen, kosmopolitischen Geist zu wahren und zugleich

---

WS 1814/15: »Die Geschichte der Künste vom 15ten Jahrhundert bis auf unsere Zeiten«; WS 1819/20: »Die Geschichte der 3 ersten Epochen der neueren Kunst, vom Anfange des 13ten bis Ende des 16ten Jahrhunderts«; WS 1822/23: »Über fünf Alter der neuern Kunstgeschichte«; WS 1832/33: »Die Hauptepochen der bildenden Künste vom 13. Jahrhundert bis auf die neueste Zeit«.

39 Hirt 1929a, S. 78, 80.

40 Ebd., S. 79.

41 Ebd., S. 78.

42 Ebd., S. 78.

43 Ebd., S. 77.

44 Hirt 1929b, S. 61.

45 Sämtliche Zitate in ebd., S. 62.

46 Gachtgens 1997; Rosenberg 1999.

durch die Gründung eines öffentlichen Museums die höfische Privilegierung der Kunstbetrachtung zu überwinden. Als die aus Paris wieder zurückgeführten Werke in Berlin durch Gottfried Schadow in einer triumphalen Ausstellung des Jahres 1815 präsentiert wurden, hat Hirt in einer Kritik an Schadows Zuschreibungen, die es wert wäre, unter die Grundtexte der Kunstgeschichte aufgenommen zu werden, den kennerschaftlichen Vergleich als unabdingbare Methode vorausgesetzt:

»Die richtige Beurtheilung und Kenntniß des Vortrefflichen, was ein Gemälde hat, reicht nicht immer hin, auch das Eigenthümliche, was eine Schule, einen Meister, ein Zeitalter charakterisirt, mit Sicherheit zu bestimmen. Hierzu wird vieles Sehen, vieles Vergleichen, und ein lange fortgesetztes Forschen erfordert, wozu der wackerste Künstler nicht immer Gelegenheit und Zeit hat.«<sup>47</sup>

In dem vornehmlich um Hans Memlings Danziger Altartriptychon geführten Konflikt hatte Schadow geschlossen, dass dieses Werk von Michael Wolgemut, dem Lehrer Albrecht Dürers, in Nürnberg geschaffen worden sein müsse.<sup>48</sup> Hirts Zuschreibung des Altargemäldes an Hugo van der Goes wandte sich gegen diese eng nationale Zuordnung, um eine neutrale, allein auf Vergleichen und nicht auf Wunschvorstellungen aufgebaute Methode zu fordern.<sup>49</sup> Hirts Kennerschaft des Kunsthistorikers stand gegen die Intuition des wie immer berühmten Künstlers: »Die Gemäldekenntniß fordert ein eigenes Studium, so wie die Kunst selbst.«<sup>50</sup> Der Konflikt kann als nicht weniger gewichtig gelten als der sogenannte Holbein-Streit, der im Jahre 1871 darüber entschied, dass die Kennerschaft der Kunsthistoriker höher eingeschätzt wurde als die praktische Erfahrung der Künstler.<sup>51</sup>

Hirts unermüdliches Werben für das zu errichtende Museum hatte auch das Ziel, ein Ensemble zu schaffen, das dem Unterricht den geeigneten Entfaltungsraum bieten würde:

»Mögen sie [die Kunstwerke] in Zukunft nie wieder vereinzelt werden, sondern mit einer Auswahl anderer in den königlichen Sammlungen noch vorhandener Gemälde und zugleich mit den zahlreichen Antiken nach dem Beispiel anderer Hauptstädte ein großes Ganzes bilden. In einem hierzu zweckmäßig eingerichteten Gebäude aufgestellt, seyen sie den Freunden der Kunst zum Unterricht und zur höhern Bildung leicht zugänglich.«<sup>52</sup>

In diesem Sinn hat Hirt den Ankauf der Sammlung Giustiniani, die, wie erwähnt, in den 1820er Jahren in Räumen der Universität ausgestellt war, begrüßt und sorgfältig analysiert.<sup>53</sup> Zudem hatte Hirt an der Erwerbung der Sammlung des Holz- und Getreidehändlers Edward Solly, mit der Berlin auf einen Schlag zur bedeutendsten Heimstätte vor allem der Malerei des Spätmittel-

---

47 Hirt 1815, S. 3–4. Vgl. Vogtherr 1997, S. 75.

48 Verzeichniß 1815, S. 26. Vgl. Schadow 1987, Bd. 1, S. 108.

49 Hirt 1815, S. 4.

50 Ebd., S. 4.

51 Bättschmann 2004.

52 Hirt 1815, S. 24. Vgl. Vogtherr 1997, S. 75.

53 Hirt 1816. Vgl. Vogtherr 1997, S. 76–77.

alters und der frühen Neuzeit wurde, einen beträchtlichen Anteil.<sup>54</sup> Als eine geradezu seherische Leistung erwies sich später, dass er auch die künstlerisch weniger bedeutenden Stücke im Auge hatte, um damit die potentiellen Museumsbestände im Sinne der historischen Vollständigkeit zu ergänzen.<sup>55</sup>

Dass im Jahre 1830 das Alte Museum Schinkels errichtet wurde, war nicht zuletzt die Frucht jener Lehre, die Hirt seit 1810 als Professor der Universität entfaltet hatte. Von ihm stammt die Inschrift, die das obere Gesims des Alten Museums schmückt, um die Notwendigkeit der Forschung auszuweisen: *STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM* (»Dem Studium der Altertümer aller Art sowie aller freien Künste«). Das »große Ganze« ruht nicht in sich, sondern wird auch präsentiert, damit sich an ihm die Forschung bewähren kann.<sup>56</sup>

Hirts 1797 begonnener Einsatz für die Gründung des Museums und insbesondere der Gemäldegalerie fand jedoch ein Ende, noch bevor das Museum eröffnet wurde. Im Jahre 1829 verließ Hirt die Kommission zur Einrichtung des Museums aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit anderen Mitgliedern. Gleichwohl erkannte Wilhelm von Humboldt in seinem Bericht von 1830 den ausschlaggebenden Beitrag Hirts für die Errichtung und Gestaltung des Königlichen Museums an.<sup>57</sup> Seine Kollegen waren weniger generös. In dem durch persönlich motivierte Angriffe und Gegenangriffe gekennzeichneten »Museumsstreit« des Jahres 1832, der die Zuschreibung prominenter frühneuzeitlicher Gemälde betraf, traten die Fachkollegen Gustav Friedrich Waagen und Karl Friedrich von Rumohr gegen ihn auf.<sup>58</sup> Beide kritisierten Hirts Zuschreibungen mit dem unausgesprochenen Argument, dass er seine eigenen, bereits 1815 genannten Kriterien nicht gebührend befolgt habe: »ein gutes Auge, reiche Originalkenntnis, ein scharfes Gedächtnis, korrektes Quellenstudium und die konsequente Verfolgung neuer Erkenntnisse, sowie eine feine Intuition für das Künstlerische überhaupt.«<sup>59</sup>

Der Museumsstreit ist in die Geschichte des Faches als bedeutsamer Kristallisationspunkt der »historisch-kritischen« Kunstgeschichtsschreibung eingegangen. Die Nachwelt sah Rumohr und Waagen als Sieger der Kontroverse und als Wegweiser in die Zukunft der Disziplin. Sie selbst waren die Urheber dieser Einschätzung.<sup>60</sup> Indem die spätere Kunsthistoriografie diese Sichtweise übernommen hat, wurde Hirt aus dem Entwicklungsverlauf sowohl der universitären wie auch der musealen Kunstgeschichte ausgeschlossen, obwohl er nach Konzeption wie Bestand als »Gründervater« des Alten Museums anzusehen ist.<sup>61</sup> Wie seine Rolle als Universitätsprofessor unter den Vorzeichen einer den Bildungsauftrag ernstnehmenden Kunstgeschichte wiederzuentdecken ist, so waren seine Konzepte für das Museum keineswegs veraltet.

---

54 Vogtherr 1997, S. 86; Kaminski 2001; Lacher 2005, S. 18–25.

55 Vogtherr 1997, S. 22–23.

56 Wyss 1983, S. 117.

57 Bericht des Ministers Wilhelm Freiherr von Humboldt an den König vom 21. August 1830, in: Wolzogen 1862–64, Bd. 3, S. 315.

58 Schroedter 2004; Ziemer 1994, S. 267–268.

59 Geismeyer 1980, S. 410.

60 Bickendorf 2007, S. 52.

61 Vogtherr 2005, S. 65; Lacher 2005, S. 24.

Vielmehr hat das Neue Museum Friedrich August Stülers mit seinem Ziel, eine *summa* der Kunst auch über Reproduktionen und Schülerarbeiten zusammenzubringen und damit die inneren Entwicklungsgesetze deutlich werden zu lassen, jene Ideen umgesetzt, derentwegen Hirt im Jahre 1829 aus der Planung des Alten Museums ausscheiden musste.

### *Vom Museum zur Universität: Gustav Friedrich Waagen*

Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) (Abb. 4) war im Verhältnis zu Hirt eine Art Gegenfigur. Er studierte in Breslau Geschichte, Philosophie und Philologie, um 1814 als Kriegsfreiwilliger nach Paris zu kommen, wo er im Musée Napoléon die dort gesammelten Meisterwerke studieren konnte. Sein Studium vollendete er in Heidelberg mit einer altertumswissenschaftlichen Dissertation. Im Jahre 1823 wurde er Assistent von Hirt, um zuerst bei der Bearbeitung der Sammlung Solly mitzuwirken und anschließend die Einrichtung des Museums, speziell der Bildergalerie, voranzutreiben. Angesichts dessen, dass die Sammlung Solly materialiter und mehr noch ideell einen Kern des Museums ausmachte, verdichtet sich die tätige Mithilfe der Universität bei der Vorbereitung des Museums wohl in keiner anderen Person so stark wie in Waagen, der zur Eröffnung 1830 als erster Nicht-Künstler, der eine derartige leitende Funktion einnahm, zum Direktor der Bildergalerie berufen wurde. Was heute selbstverständlich ist, hat Waagen eingeleitet.<sup>62</sup>

Im Verständnis des Faches ist ihm diese Bedeutung allein durch seine kunsthistorische Kennerschaft zugeflossen.<sup>63</sup> Schon seine im Jahre 1822 publizierte, vielbeachtete Abhandlung über Hubert und Johann van Eyck bietet jedoch ein anderes Bild. Die Abhandlung gehört zu den Gründungswerken einer »historisch-kritischen« Kunstgeschichtsschreibung.<sup>64</sup> Sie bietet ein umfassendes, anspruchsvolles Modell der Kunstgeschichte, indem sie die eigenständigen Kunstprozesse hervorhebt, um diese wiederum in den allgemeinhistorischen Zusammenhang einzufügen. Waagen betont die Notwendigkeit, »die politische Geschichte, die Verfassung, den Charakter des Volkes, den Zustand der Kirche, der Literatur, endlich die Natur des Landes, in so fern zu betrachten, als diese Stücke dem Gedeih der Kunst hinderlich oder förderlich gewesen, und sich dieselbe so, oder anders danach gestaltet hat«.<sup>65</sup> In Frontstellung zu philosophischen und geschichtstheologischen Begriffsgерüsten führt Waagen die kennerschaftliche Formkritik mit der Quellenkritik zu einer umfassenden Kombinatorik zusammen.

Vermutlich hat das Buch über van Eyck Waagens Weg nach Berlin geebnet. Unter dem Zuspruch Hirts hat Waagen zunächst als dessen Assistent entscheidend mitgeholfen, die Kunstgeschichte mit Blick auf die Museen zu schärfen. Das Museum wurde für ihn zum empirischen Feld, auf dem mit Hilfe der Kunstgeschichte experimentiert werden konnte. Waagen hat die kritisch-historische und kennerschaftliche Methodik der elementaren Klassifikation der Menge

---

62 Geismeyer 1980, S. 406.

63 Betthausen 1999, S. 436.

64 Waagen 1822. Vgl. Bickendorf 1985.

65 Waagen 1822, S. 25–26. Vgl. ebd., S. 104; Bickendorf 1995, S. 31.





4 Ludwig Knaus, Porträt Gustav Friedrich Waagen (Berlin, Nationalgalerie).

von Kunstwerken dienlich gemacht, um diese Ordnungsarbeit mit der Reflexion über die großen internen universalgeschichtlichen Entwicklungsabläufe vor allem der Malerei zu verbinden. Gegenüber den konzeptionellen Entwürfen Hirts hat Waagen gemeinsam mit Schinkel einen Wandel der museal inszenierten Kunstgeschichte vollzogen, der zum Bruch führte. Während Hirt eine systematisch-historische Ordnung vorgezogen und den lehrhaften und ebenfalls wissenschaftlichen Zweck des Hängesystems, in dem sich die Abläufe der Geschichte getreu widerspiegeln, akzentuiert hatte, war für Waagen die Devise ausschlaggebend: »erst erfreuen, dann belehren«. Dies steht nicht im Gegensatz zur moralischen Funktion der Kunst, sondern stärkt den ästhetischen Genuss, um den Betrachter über dieses Erlebnis an der bildenden Kraft der Kunst teilnehmen zu lassen. Im Einklang mit dem Bildungsauftrag der Universität wird die

Kunst selbst zum »Erzeugniss und Beläg einer hohen menschlichen Bildung«.<sup>66</sup> Der Kunst und folgerichtig auch der Beschäftigung mit ihr maß Waagen eine gesellschaftspolitische Bedeutung bei, die sich vom pragmatischen aufklärerischen Optimismus Hirts unterschied. Spielerisch genussvoll erhebend, besaß sie ihm zufolge auch eine gegenrevolutionäre Seite, weil sie in der Lage sei, widersprüchliche Gruppeninteressen aufzuheben.<sup>67</sup>

Waagen folgte in der Hängung der Gemälde natürlich dem wissenschaftlichen Grundsatz der Epochen und Schulen, um zugleich, hierin von Hirts Paradigma der Vollständigkeit, die auch Dokumente der Schwächen und Niedergänge einschloss, abweichend, die Höhepunkte besonders hervorzuheben und ästhetische Akzente zu setzen.<sup>68</sup> Die Gemäldegalerie war für Waagen dergestalt eine Art »Kunstbuch«, dem das »geschriebene und gedruckte Handbuch« als Gefäß des Wissens untergeordnet zur Seite steht. Der Katalog, das reale Buch, in dem das diskursive Wissen festgehalten ist, übernimmt diese Funktion.

Oftmals als Experte ins Ausland eingeladen, unternahm Waagen selbst eine Fülle von Kunstreisen und hat dabei die Augen weit geöffnet. Die Frucht der Reisen wurde in zahlreichen Katalogen und Beiträgen in Form fingierter Briefe niedergelegt.<sup>69</sup> Diese Form bot Raum für lockere Einleitungen, gelegentlich recht ausführliche und kompetente Darstellungen der Baukunst der besuchten Orte sowie im Kern die katalogartigen Erkundungen der Sammlungen im Rahmen der europäischen Malerei, Skulptur und des Kunsthandwerks.<sup>70</sup> Damit hat Waagen Grundlagenarbeit auf empirisch breitem Feld geleistet, zahlreiche Gebiete neu erschlossen und dabei neue Wege gewiesen. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Erforschung der mittelalterlichen Buchmalerei sowie der Sammlungsgeschichte. Im letzten Fall ist die Ausführlichkeit der mehrere Jahrhunderte umfassenden Bearbeitung der einschlägigen Sammlungen ebenso bemerkenswert wie eine ausschließliche Fokussierung des Forscherblicks auf die Kunstbestände dieser Sammlungen – diese Herangehensweise reflektiert und verfestigte die moderne Auffassung der Kunstgeschichtsschreibung.<sup>71</sup>

Der vermeintliche Sieg über Hirts umfassend argumentierendes Konzept des Museums und der Kunstgeschichte, das im Gegensatz zu Waagens Favorisierung des Museums keine Lücke und keine Hierarchie zwischen Universität und Museum auftat, hatte jedoch einen Preis. In der Zeit seiner museologischen Präzisionsarbeit, die er während der Vorbereitung des Museums an der Universität begonnen hatte, ging Waagen jener umfassende Ansatz abhandeln, den er in seiner Arbeit über van Eyck so brillant entfaltet hatte. Die nach 1830 entstandenen Schriften Waagens erreichten nicht mehr jene Verdichtung, die in diesem frühen Werk gelungen war.

Wie um diese Lücke wieder zu schließen, zog es den an der Universität geschulten Waagen, der am Museum die Schule der kunsthistorischen Kennerschaft wie kaum ein zweiter geschärft, umgesetzt und auch popularisiert hatte, auf der Höhe seines Erfolges in die Universi-

---

66 Waagen 1837–1839, Bd. 3, S. 71.

67 Ebd., S. 536–537.

68 Ebd., S. 76. Vgl. Geismeyer 1980, S. 404.

69 Waagen 1837–39, Bd. 3, S. 408.

70 Waagen 1837–39; Waagen 1864.

71 So z. B. in der französischen Hauptstadt oder der Gemäldegalerie in St. Petersburg. Vgl. Waagen 1837–39; Waagen 1864.

tät zurück. Sein Ziel war nicht etwa, dort seine museologisch fokussierte Methode zu vertreten, sondern diese zu weiten und zu überwinden. Das beeindruckende Dokument vom April 1844 zeigt, welch umfassende Kenntnisse er in die Lehre einzubringen hoffte:

»Durch die Welt von Kunstwerken, welche ich auf meinen verschiedenen Reisen in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, England und Italien gesehen, hat sich mir eine aus unzähligen, einzelnen Wahrnehmungen erwachsene Gesamttanschauung und damit eine Allgemeinheit des Standpunctes gebildet, welche mich die alte und die mittelalterliche Kunstgeschichte in ihrem großen, geistigen Entwicklungsgang, in welchem Winkelmann die erstere aufgefasst hat, betrachten lässt.«

Der König möge ihn »durch gnädige Ernennung zum Professor Extraordinarius an der hiesigen Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität« in den Stand setzen, Vorlesungen zu halten, die das noch Unpublizierte vermitteln könnten.<sup>72</sup>

Als Lehrangebot wäre zu erwarten gewesen, dass Waagen sein museologisches Material ausgespielt hätte, aber paradoxerweise hat der Museumsmann dem König all das vorgeschlagen, was zuvor von dem von ihm so kritisierten Hirt vertreten worden war: »Geschichte der Kunst bei den orientalischen Völkern, bei den Aegyptiern, den Griechen und Römern (Nicht Archäologie im engeren Sinne des Wortes), Geschichte der Architektur, der Skulptur und Malerei im Mittelalter. Allgemeine Enzyklopädie der Kunstgeschichte, die größten Künstler aus dem Zeitalter des Raphael, Periegeese über Deutschland, Holland, Belgien, Paris, England und Italien.«<sup>73</sup>

Waagen bot sich also nahezu als Universalhistoriker der Kunst an, wobei sowohl die zeitliche und geografisch-räumliche Weite der Lehrveranstaltungen als auch die Berücksichtigung sämtlicher Gattungen der Kunst ebenso wie die enzyklopädischen, topografischen und monografischen Zugriffe verblüffen. Minister Eichhorn unterstützte in seinem Brief an den König das Gesuch Waagens:

»Es ist nicht zu verkennen, dass sowohl im Interesse der Studirenden der hiesigen Universität, als auch aller derer, welche derselben nicht angehören und hier eine gründliche und umfassende Belehrung über Kunstgeschichte suchen, dergleichen Vorlesungen wie die von dem p Waagen beabsichtigten, wünschenswerth sind, und dass solche zur Vollständigkeit des Unterrichts in der hiesigen philosophischen Facultät wesentlich beitragen würden.«<sup>74</sup>

Die Bewilligung lautete jedoch nicht auf »Professor für das Fach Geschichte der Kunst«, sondern auf »Professor für das Fach der modernen Kunstgeschichte in der philosophischen Fakultät« mit Akzentuierung der nachantiken Kunstgeschichte. Waagen hatte dagegen ein universalgeschichtliches Konzept der Kunstgeschichte im universitären Bereich vorgeschwebt.

Wie der aus der kunstarchäologischen Gelehrsamkeit hervorgehende Hirt sein Gebiet auf die gesamte Kunstgeschichte ausweitete, so beharrte der Fachwissenschaftler für »moderne Kunstgeschichte« Waagen auf der Kompetenz auch für die Antike. Und während Hirt von der

---

72 Stock 1932, S. 114. Vgl. Dilly 1979, S. 191.

73 Stock 1932, S. 114; Dilly 1979, S. 191–192.

74 Stock 1932, S. 116.

Universität aus das Museum zu gestalten suchte, suchte Waagen von dort aus in der Universität Fuß zu fassen. Reziprok hatten beide Erfolg, ohne sich vollständig durchsetzen zu können. Dass Hirt diskreditiert wurde, lag am Spezialisierungswillen der Archäologie ebenso wie an der kennerschaftlichen Schärfung der Kunstgeschichte durch Waagen. Dass ausgerechnet er an die Universität mit einem Programm zurückzukehren versuchte, das Hirt wie auf den Leib geschneidert gewesen wäre, wirkt wie eine Wiedergutmachung in einer Zeit, in welcher der Bildungsauftrag der Universität in Richtung Spezialisierung verschoben wurde.

Auch Waagens universitäre Aktivitäten sind der wissenschaftsgeschichtlichen Orientierung an den Ordinariaten zum Opfer gefallen. Sie galten als wirkungslos.<sup>75</sup> Hierbei wurde jedoch übersehen, dass er das angekündigte Programm während seiner 24-jährigen Tätigkeit an der Universität eingelöst und sogar erweitert hat. Die erhalten gebliebenen Notizen eines Zuhörers aus seiner Vorlesung »Allgemeine Kunstgeschichte« (WS 1862/63) zeigen, dass Waagen in der Lage war, einen vollständigen Überblick über die Kunst von der ägyptischen Antike bis zur Kunst der Renaissance innerhalb eines Semesters zu geben.<sup>76</sup> Die Bestände des Museums dienten bisweilen zur Anschauung der wesentlich im Vorlesungssaal dargestellten Kunstentwicklungen, aber dennoch waren die Vorlesungen kein Kommentar zu den Museumsbeständen, sondern sie realisierten das Konzept, das ganze Universum der Kunst in das Blickfeld zu rücken. Bemerkenswert ist, dass mit der Tätigkeit des Museumsmanns Waagen die angestammte Aufgabe der Universität, wie sie bei ihrer Gründung formuliert wurde, nochmals gestärkt wurde.

Wie irreführend es sein kann, die Ordinate allein für die Geltung der Fächer in Rechnung zu stellen, wird durch die Antwort erhellt, die Waagen im Jahre 1847 auf seine Bitte um Zulage für seine Professur erhielt. Sie war abschlägig, weil, wie Minister Eichhorn schrieb, die Universität »schon mehrfache Besetzung des Faches Kunstgeschichte« aufweise.<sup>77</sup> Hiermit können nur das unbezahlte Extraordinariat von Waagen selbst, die Privatdozentur von Franz Kugler und das bezahlte Extraordinariat Heinrich Gustav Hothos gemeint sein. Hotho las zwar regelmäßig Neuere Kunstgeschichte, besetzte aber eine Professur für Literaturgeschichte und Ästhetik. In diesem Paradox wird nochmals deutlich, dass Stellenplan und Bestimmung nicht mechanisch verbunden werden können.

---

75 Lenz 1918, S. 144. Vgl. Dilly 1979, S. 194.

76 HUB UB, Handsch. Koll. 295.

77 Eichhorn an Prinz Wilhelm von Preußen, 14. September 1847, in: Stock 1932, S. 120.

## *Philosophie und Kennerschaft: Heinrich Gustav Hotho*

In Heinrich Gustav Hotho (1802–1873) (Abb. 5) begegnet eine Persönlichkeit, die im Gedächtnis der Kunstgeschichte unter allen Kunsthistorikern, die mit der Berliner Universität im 19. Jahrhundert verbunden waren, die vielleicht tiefste Spur hinterlassen hat, obwohl auch sein Wirken rückblickend geschmälert wurde.<sup>78</sup> Seit 1821 studierte er in Breslau und Berlin, wo er Vorlesungen in Jura, Philologie, Naturkunde und Philosophie belegte. Rasch wurde Gottfried Wilhelm Hegel zu seinem Mentor. 1826 promovierte er über René Descartes, um sich ein Jahr später über Heraklit zu habilitieren. 1829 wurde er zum Professor für Literaturgeschichte und Ästhetik ernannt, um von dieser Position aus jedoch überwiegend Kunstgeschichte zu lehren. Er hat die Bindungen zwischen Universität und Museum lebenslang dadurch gestärkt, dass er dort ab 1832 als Waagens Assistent an der Bildergalerie und ab 1860 als Direktor des Kupferstichkabinetts im Neuen Museum wirkte.

Durch seinen philosophisch-ästhetischen, bis zur zeitgenössischen Kunst reichenden Horizont sowie durch seine sowohl kulturgeschichtliche wie kennerschaftlich gebundene Methodik hat Hotho das Fach Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt. Als Mitglied des inneren Kreises um Hegel brachte Hotho die Diktion und das Begriffssystem des Philosophen in die Kunstgeschichte ein. Hegels Philosophie blieb Hotho im Sinne einer tiefgreifenden Prägung der Denkwege und Auffassungen des sich herausbildenden Spezialfaches lebenslang verbunden. Dies gilt insbesondere für Hothos Überführung der Kunstphilosophie in die Konkretion einer »Weltgeschichte der Kunst«, mit deren Hilfe er Hegel vollenden und in gewisser Weise auch kritisch überwinden wollte.<sup>79</sup>

Hotho hat das Konzept einer in die Ästhetik und Kunstphilosophie integrierten Kunstgeschichte wohl bereits in seiner Habilitationsschrift entworfen, die er 1827 an der Fakultät offenbar mit dem Zuspruch Hegels unter dem Titel »Über die Behandlung der Kunstgeschichte« einreichte, angesichts der Kritik anderer Fakultätsmitglieder aber wieder zurückzog.<sup>80</sup> Seine alternativ eingereichte Abhandlung über Heraklit wurde dagegen angenommen, und mit der Probestvorlesung über »Einige Hauptunterschiede der älteren niederländischen und oberdeutschen Malerei« erreichte Hotho die Lehrbefähigung sowohl für das »kunsthistorische« als auch für das »philosophische« Fach.<sup>81</sup> Durchweg, und so vor allem in dem Konzept der »spekulativen« Kunstgeschichte, zeigte sich, dass Hotho keine passive »Übersetzung« der Hegelschen Ideen im Sinn hatte, sondern eine Erweiterung, in der die theoretisch-philosophischen Impulse als wissenschaftlicher Gründungsakt einer neuen, empirisch orientierten, ohne Theorie jedoch unmöglich sinnvoll agierenden Disziplin Kunstgeschichte aufgenommen wurden. Hothos »spekulative« Kunstgeschichte bedeutete den Versuch, das Fach aus der kunstphilosophischen Reflexion

---

78 Grundlegend zu Hotho: Ziemer 1994. Hothos Leistung wurde von Herman Grimm als erstem Ordinarius überdeckt und infolge des Umstandes, dass die »Bekämpfung« von Grimms Erbe aus strikt formanalytischer Position erfolgte, vernachlässigt. Zudem wurde er als Hegelianer unter das allgemeine Verdikt, das seinen Mentor betraf, gestellt (Gombrich 1969).

79 Collenberg-Plotnikov 2008, S. 125.

80 Collenberg-Plotnikov 2004, S. XXXIX–XL.

81 Ziemer 1994, S. 248. Über das Verfahren vgl. Hegel 1956, S. 648–651.





5 Franz Krüger, Heinrich Gustav Hotho, Bleistift und Aquarell, um 1837 (Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett SZ 317).

abzuleiten und zugleich der Ästhetik und Kunstphilosophie einen empirischen Bezugspunkt zu sichern. Die später zum Schimpfwort gewordene »Spekulation« täuscht daher gänzlich. Mit Hilfe dieses Begriffs sucht Hotho nach dem historischen Zusammenhang für das kunsthistorische Geschehen. Er zielt auf ein kulturhistorisches Forschungsprogramm, um das Kunstwerk nicht in einem atomisierten Zustand zu belassen. Hothos Ansatz regt an, die kunsttheoretischen Begriffsraster zu schaffen, um eine gedanklich-methodologisch einheitliche und konsequente Erfassung der Kunstphänomene und deren Reihen zu erreichen. So greift er zum Beispiel auf die überlieferten poetologischen Kategorien des Epischen, Lyrischen und Dramatischen zurück, um die empirische Materie zu strukturieren.<sup>82</sup>

82 Hotho 2004, S. 147–148. Vgl. Hotho 1842–43.

Die »Kunstgeschichte der Welt« wird zur Kontrollinstanz für die ästhetisch-theoretischen Konzepte; sie ist nicht von diesen abgeleitet, sondern sie entfaltet ein Gegenbild gegenüber deren oftmals selbstgenügsamen Begrifflichkeit:

»Die Weltgeschichte der Kunst darf auch für die Aesthetik als Schlussstein gelten. Den Endpunkt jeder philosophischen Behandlung giebt immer das reichhaltigste Ganze. In welch anderer Schönheit aber verwirklichen und einigen sich alle Seiten und Stadien voller, als in der Gesamtentwicklung der Kunst. Was irgend sonst die Aesthetik betrachtet – das Schöne an sich, die Natur und die noch kunstlose Poesie des Völkerlebens, die erfindende Phantasie und deren Werk, das innerhalb einzelner Künste der Künstler ausführt – all diese Zweige zeigen sich in der Kunstgeschichte zuerst in lebendigem Beisammen und wachsender Thätigkeit.«<sup>83</sup>

Hotho, der wie kaum ein Zweiter philosophisch geschult war, definierte die Kunstgeschichte in dem unauflöslichen Zwist zwischen System und Einzelform als ein Korrektiv zur Ästhetik. Wenn er anlässlich seiner Bemühung um einen Assistentenposten am Museum als Programm vorstellt, »die Ästhetik nur in innigster Verbindung mit der Kunstgeschichte zu behandeln, um in dieser Weise durch die geschichtliche Entwicklung der Künste die Rechtfertigung und Gewährung der allgemeinen ästhetischen Prinzipien zu liefern«,<sup>84</sup> wird deutlich, dass Hotho über die Kunstgeschichte eine philosophische Kompetenz beanspruchte, die das Problem der Ästhetik zu lösen versprach. Immer wieder hat Hotho daher über »Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst« im Rahmen des zuerst von Hirt vertretenen Faches »Kunstgeschichte und Kunstlehre« gelesen.<sup>85</sup>

Die rein kunsthistorische Lehre Hothos kommt besonders in der Mitte der 1930er Jahre etwa mit den Vorlesungen zur »Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei« zum Tragen, die in eine Buchpublikation unter demselben Titel mündeten.<sup>86</sup> Die in derartigen Publikationen gebotene zeitlich und räumlich weitgreifende Darstellung trug wesentlich zur Konstituierung der Fachwissenschaft Kunstgeschichte bei.<sup>87</sup>

In der Geschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität nimmt Hotho eine herausragende Stellung ein, nicht nur weil er zwei Fächer, die Philosophie und die Kunstgeschichte, auf höchstem Niveau zu repräsentieren und zu verknüpfen verstand, sondern weil er zudem eine lebendige Brücke zu den Museen bildete – zunächst zum Alten, dann als Direktor des Kupferstichkabinetts auch zum Neuen Museum auf der Museumsinsel. In dieser Verklammerung gelang es ihm aufgrund seiner Kennerschaft, die philosophische Dimension der Kunstgeschichte als Forderung an die Philosophie selbst zu richten. Der Hebel war die Insistenz auf die Individualität der Form und des Subjektes. Hothos kennerschaftliches Anliegen gründet in der Kunst als eine individuelle Gestalt, die selbst gegenüber Hegel verteidigt werden muss:

---

83 Hotho 1855, S. 2.

84 Ziemer 1994, S. 254.

85 Collenberg-Plotnikov 2008, S. 126.

86 Hotho 1842–1843.

87 Waetzoldt 1924, S. 77. Vgl. Locher 2001, S. 210–211.

»Jedes Kunstwerk ist das Produkt eines einzelnen Geistes und muß sich als solches zeigen: Das Subj[ekt] hat sich kundzutun am Kunstwerk; erst dadurch wird es lebendig, individuell. Daher es ganz guten Grund hat, sich bei jedem Kunstwerk nach dem Künstler zu erkundigen; es ist keine müßige Frage, ob die Homerischen Gedichte von *einem* Autor oder ein[em] Aggregat von Dichtern sei: [Das] Kunstwerk ist nicht vom Volksgeist produziert, sondern von einem vereinzelt Individuum, das nicht gegen das Allgemeine verschwinden darf, das in ihm lebt; verschwindet es, so ist es ein Mangel.«<sup>88</sup>

Hothos Kennerschaft schlug sich auch in seiner Nähe zu den Restauratoren nieder, die ihn befähigte, Fragen des Materials und der Alterungsprozesse der Farben und Firnisse zu entwickeln.<sup>89</sup> Ihre Krönung fand sie in der Bestimmung jenes Danziger Weltgerichtstryptichons, das in der Kontroverse zwischen Hirt und Schadow ebenso eine Rolle gespielt hatte wie zwischen Waagen und Hirt. Hotho gelang es, die bis heute gültige Zuschreibung an Hans Memling vorzunehmen.<sup>90</sup>

Die gleichsam poröse Struktur der Kunstgeschichte zeigt sich vielleicht am deutlichsten in den mehrfach wiederholten Vorlesungen Hegels zur Ästhetik. Sie wurden unter »Philosophische Wissenschaften u. a.« angekündigt, hätten schlackenlos aber ebenso unter »Kunstgeschichte« angezeigt werden können, wie umgekehrt Hotho denselben Stoff seit dem Sommersemester 1833 stets im Rahmen des Faches »Kunstgeschichte und Kunstlehre« unterrichtet hat, nachdem er ihn einmal, im Sommersemester 1832, im Fach »Philosophische Wissenschaften« gelehrt hatte. In diesen Überkreuzungen lag einer der Gründe, die Hegel neben Giorgio Vasari und Winckelmann zum »Vater der Kunstgeschichte« avancieren ließen.<sup>91</sup> Dass in dieser Einschätzung mehr steckt als nur eine kunsttheoretische Reflexion, verdeutlicht der Umstand, dass diese Vorlesung in ihrer publizierten Form der Jahre 1835 bis 1838 aus der Feder Hothos stammt: Er hat sie aufgrund seiner eigenen Mitschriften der Jahre 1823 und 1826 und den Nachschriften anderer Hörer, darunter Droysens, nach dem Tod Hegels 1831 ediert. Dass dieser Text als eine Gemeinschaftsproduktion von Hegel und Hotho gelten kann, hat von philosophiegeschichtlicher Seite bisweilen Beunruhigung, wenn nicht Abscheu ausgelöst.<sup>92</sup> Eher aber besteht Anlass zur Wertschätzung angesichts dieser Durchdringung von Fächern, die an keiner Stelle mit Unschärfe oder mangelnder Präzision erkaufte ist.

---

88 Hotho 2004, S. 176–177.

89 Ziemer 1994, S. 316–317.

90 Hotho 1842–1843, Bd. 2, S. 128, 131–133. Vgl. Vos 1994, S. 85.

91 Gombrich 1977, S. 202. Vgl. Hatt/Klonk 2006, S. 21–39; Kwon 2008, S. 174.

92 Hierzu Ziemer 1994, S. 259.

## *Universalgeschichte der Kunst: Franz Kugler*

Einen nicht minder starken, heute aktueller denn je wirkenden Impuls hat Franz Kugler (1808–1858) gegeben (Abb. 6). Nach dem Studium der deutschen Literaturgeschichte in Berlin und Heidelberg und der Feldmessung an der Berliner Bauakademie studierte er Kunstgeschichte an der Friedrich-Wilhelms-Universität, um im Jahre 1831 über ein Thema der mittelalterlichen Buchmalerei zu promovieren. Zwei Jahre später habilitierte er sich ebenfalls in Kunstgeschichte an derselben Universität.<sup>93</sup> Das Vorlesungsverzeichnis weist von 1833/34 bis 1842/43, als er eine Stelle als Kunstreferent im preußischen Kultusministerium annahm, insgesamt 19 Lehrsemester auf. Da Kugler seit 1835 Professor an der Akademie der Künste war, deckten sich manche Themen mit dem, was dort angeboten wurde. Die Doppelstellung an Akademie und Universität, die bereits für Hirt galt, wurde durch Kugler fortgeführt. Seine wichtigsten Publikationen fallen in diese Zeit seiner akademischen Lehre.

Dass er den Vorlesungssaal als Probehühne zukünftiger Leser nutzte, hat Jakob Burckhardt in einer umfassenden Nachschrift von Kuglers Vorlesung »Allgemeine Geschichte der Baukunst«, die er im Winter 1839/40 an der Universität gehört hat, dokumentiert. »Was Kugler hier vortrug, war nichts Geringeres als eine Weltgeschichte der Architektur von den Urzeiten bis zur Spätgotik und Renaissance, also eine Vorstufe zu dem Werk, über dem Kugler dann gestorben ist.«<sup>94</sup> Erneut zeigt sich der im universitären Lehrbetrieb verankerte synthetische Impuls.

Vor allem aber kam auch bei Kugler ein aktives Verhältnis gegenüber den Museen hinzu, wie es bereits die 1838 veröffentlichte »Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu Berlin« zeigt.<sup>95</sup> Sie korrespondierte dem im Jahr zuvor publizierten »Handbuch der Geschichte der Malerei«.<sup>96</sup> In seiner Arbeit mit und in dem Museum war Kugler ein Sonderfall, da er die Sammlungen, die aus der Kunstkammer des Berliner Schlosses in die Universität gekommen waren, gleichsam zurückverfolgte, um die im Schloss verbliebenen Abteilungen des Kunstgewerbes zu erfassen. Trotz ihres Aderlasses, von dem vor allem die Universität profitiert hatte, enthielt die Kunstkammer noch immer überreiche Bestände der Kunst und des Kunsthandwerks. Kuglers liberales Verständnis dieser nicht zur Hochkunst zählenden Werke kommt in der im Jahre 1838 publizierten »Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung« zur Geltung, die sich den Schnitzwerken, Emaille-Arbeiten, Siegeln, Medaillons, Statuetten, Reliefs, Zeichnungen, Elfenbeinarbeiten, Glasgeräten, Goldschmiedearbeiten und Kunstschränken widmete, also dem Nukleus der Bestände des heutigen Kunstgewerbemuseums.<sup>97</sup> Auch diesen Bestand hat er in seiner Lehre vertreten.<sup>98</sup>

---

93 Karge 2003; Heck 2005; Trempler im vorliegenden Band.

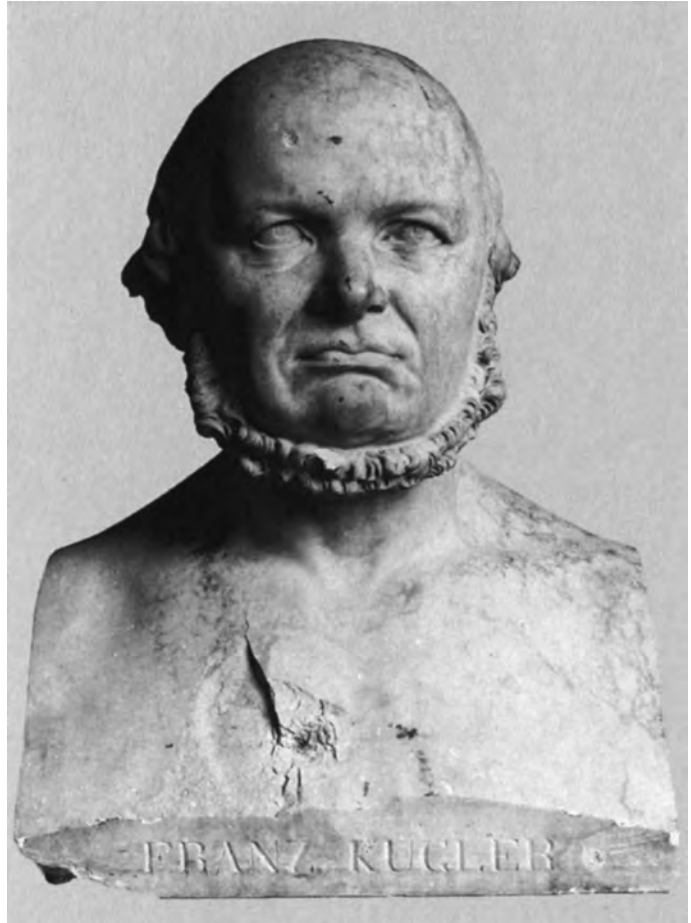
94 Kaegi 1950, S. 32. Siehe auch Scheyer 1962, S. 64.

95 Kugler 1838a.

96 Ebd., S. XI; Kugler 1837.

97 Kugler 1838b.

98 Im Sommersemester 1838 führte Kugler die Veranstaltung durch: »Erklärung der in der Königlichen Kunstkammer befindlichen Kunstschatze in ihrem Bezug zur Geschichte der Kunst«. Vgl. hierzu Schweers im vorliegenden Band.



6 Bernhard Afinger, Büste Franz Kuglers, um 1870 (Berlin, ehemals Neues Museum).

Kugler verweist im Vorwort der *Kunstkammer-Schrift* zudem auf die nicht behandelten Bestände der *Völkerkunde*, deren Reichtum er mit Blick auf die Kunst Indiens, Chinas, Persiens, Australiens und Mexikos nur summarisch hervorheben konnte.<sup>99</sup> Dieses Material der *Kunstkammer* bot für Kugler die Basis, auf der er seine nicht anders als epochal zu nennende *Universalgeschichte der Kunst* aufbauen konnte.<sup>100</sup> Dieses im Jahre 1842 publizierte »Handbuch der Kunstgeschichte« entfaltete eine *Weltkunstgeschichte*, die den Begriff der Kunst nicht allein auf Europa anwendete, sondern als Möglichkeit aller Völker beschrieb. Die *Kunstkammer* des Schlosses bot mit ihren Werken des europäischen Kunstgewerbes das Modell, um die Kunst aller Zeiten und Völker von der Vorgeschichte bis auf die Gegenwart weitgehend hierar-

---

<sup>99</sup> Kugler 1838b, S. IX–XI.

<sup>100</sup> Kugler 1842.



chiefrei zu erschließen. Das entwicklungsgeschichtliche Muster verwendete Kategorien, die von Beginn an über Europa hinauswiesen: die Vorstufe der außereuropäischen und vorgriechischen Kunst, die klassische Stufe der griechischen und römischen Antike, die romantische Stufe des Mittelalters und des Islam sowie die moderne Stufe von der Renaissance bis zur Gegenwart. Das Werk hätte kaum ohne die Anforderungen und Möglichkeiten verfasst werden können, die der Dozent Kugler in seiner akademischen Lehre absolvieren und umsetzen konnte.<sup>101</sup>

In der Person Kuglers fand die kunsthistorische Verknüpfung von Kunstakademie, Universität und Museum ihren vielleicht produktivsten Ausdruck, zumal als viertes Element die Bauakademie hinzukam, an der Kugler studiert hatte. Der Reichtum der Berliner Sammlungsbestände ermöglichte ihm jene Überblicke, die er in den Lehrveranstaltungen aufnahm und erprobte, um sie dann in Publikationen zu fassen. Von singulärer Wirkung war sein liberaler Kunst- und Kulturbegriff, der ihm ermöglichte, durch das Beispiel der Berliner Kunstammer eine universale Kunstgeschichte zu verfassen, die heute mehr denn je eine Herausforderung geblieben ist.

## *Fazit*

Als habe sich die Kunstgeschichte eher außer- als innerhalb der Universität etablieren können, wurden die durchweg negativen Einschätzungen des Universitätshistorikers Lenz übernommen; Hirt wurde als Archäologe wahrgenommen und in dieser Geltung gering geschätzt, Kugler galt nicht genuin als Universitätsdozent, Hotho fehlte der kunsthistorische Lehrstuhl, und Waagen wurde als purer Museumsmann verortet.<sup>102</sup>

Diese heute kaum mehr nachzuvollziehenden Urteile haben im Wesentlichen vier Gründe. Der erste liegt in einer Wissenschaftsgeschichte, die sich als Institutionengeschichte eher an den etablierten Fachgrenzen und deren Ausstattung mit Ordinariaten als an den vertretenen Sachfeldern orientierte. Der zweite Grund beruht auf einer Spezialisierung der Disziplinen, die den ursprünglich vorgesehenen Bildungsauftrag der Universität für minder wichtig erachteten, wenn nicht missbilligten. Ein dritter Grund liegt in einer Kunstgeschichte, die ihren um 1900 erreichten Stand als Neuansatz zu stilisieren suchte und daher die früheren Leistungen der universitären Kunstgeschichte verblassen ließ. Und schließlich ist als vierter Grund eine Archäologie in Rechnung zu stellen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgreich um Eigenständigkeit und Suprematie rang und der daran gelegen war, im Erfolg ihrer selbst die Erinnerung an das originäre Zusammenspiel zu verkleinern.

Gegenüber der bisherigen Forschung ist festzuhalten, dass Archäologie und Kunstgeschichte gemeinsam für die Gründung der Universität ebenso konstitutiv waren wie Philosophie, Mathematik, Historie, Altertumskunde oder die Philologien. Sowie das Paradigma der Institutionengeschichte verlassen wird, wandeln sich zudem die Negativa einer institutionellen

---

101 Dilly 1979, S. 211, hat diese Seite dagegen als kaum relevant erachtet.

102 Eine Summe all dieser Vorurteile bietet die im Übrigen grundlegende und überaus verdienstvolle Arbeit von Dilly 1979.

Schwäche in die Positiva einer freien, über die Universität hinausspielenden Agilität. Kunstgeschichte erweist sich darin als ein Ferment der ersten Phase der Universitätsgeschichte, wodurch sie über die Universität hinaus die Bildung zu prägen und über das Schinkelsche Museum die zukünftige Urbanistik der Mitte Berlins festzulegen und damit den Erfolg der Museen zu initiieren vermochte. Was als institutionelle Schwäche gelten konnte, erweist sich aus dieser Perspektive als Stärke. Durch die Aktivitäten von Hirt, Waagen, Hotho und Kugler war die Universität in das Zentrum einer Museumsbewegung gestellt, welche die Kultur Berlins bis heute unverwechselbar prägt.

All diese Forscher und Vermittler bewegten sich im magischen Dreieck zwischen Schloss, Universität und Museum, und ihre am Museum angebrachten Büsten besiegelten dieses Geschehen.<sup>103</sup> Dass hier kein höfischer Dienst stattfand, sondern ein zäher Kampf um die Autonomie des Gegenstandes und dessen Erforschung und Vermittlung, zeigt sich darin, dass an ihm Personen beteiligt waren, die sich in politischer Hinsicht diametral gegenüberstanden, wie etwa Hotho, der die Revolution von 1848 begrüßte, und Waagen, der sie ablehnte. Das Gefäß dieser Anstrengung war Schinkels Museum, dessen innere Ordnung nach Epochen und Schulen die Lösung der Bildforschung aus allen höfischen Rahmenstellungen markierte. Kugler gewann im Gegenzug aus den Beständen der Kunstkammer des Schlosses jene Kategorie der Kultur, die es ihm ermöglichte, ein nicht national gebundenes, offenes Modell für die Formulierung einer Weltkunstgeschichte zu gewinnen, das seine Geltung bis heute nicht verloren hat. Es markiert die Spannung dieser Zeit, dass Kugler diesen Gehalt in der Architektur von Schinkels Museum wiederfand. Im Typus der griechischen Säulenhalle der Südfront sah er ein »demokratisches Element«, um Schinkels Museum als »Zeugnis der freieren Cultur unserer Zeit« zu preisen.<sup>104</sup> Damit brachte er auf eine Formel, was die ästhetische Bildung in Universität und Museum zu erreichen versucht hatte.

---

103 Maaz/Tremler 2003.

104 Kugler 1859, S. 205–206. Vgl. Buddensieg 1993, S. 37.

## Abkürzung

HUB UB = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsbibliothek

## Literatur

- Altenstein, Karl F. Freiherr vom Stein zum: Über die Leitung des Preußischen Staats. Riga, den 11. September 1807. In: Stock, Friedrich: Zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden von 1786 bis 1807. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49 (1928), Beiheft 1929, S. 146–149.
- Bätschmann, Oskar: Der Holbein-Streit. Eine Krise der Kunstgeschichte. In: *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie*, 29. Februar bis 23. Mai 2004. Ausstellung und Katalog von Bodo Brinkmann. Petersberg 2004, S. 37–109.
- Bethhausen, Peter: Waagen, Gustav Friedrich. In: *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Hg. von Peter Bethhausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart und Weimar 1999, S. 436–439.
- Bickendorf, Gabriele: Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma »Geschichte«. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift »Ueber Hubert und Johann van Eyck«. Worms 1985.
- Bickendorf, Gabriele: Friedrich Waagen und der Historismus in der Kunstgeschichte. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 37 (1995), S. 23–32.
- Bickendorf, Gabriele: Die »Berliner Schule«. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Karl Schnaase (1798–1875) und Franz Kugler (1808–1858). In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*. Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg. München 2007, S. 46–61.
- Borbein, Adolf H.: Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. In: Arenhövel, Willmuth / Schreiber, Christa (Hg.): *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute. Berlin Schloß Charlottenburg – Große Orangerie*, 22. April bis 22. Juli 1979. Bd. 2: Aufsätze. Berlin 1979, S. 99–150.
- Borbein, Adolf H.: Aloys Hirt, der Archäologe. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner. Hannover-Laatzten 2004 (Berliner Klassik, Bd. 1), S. 173–189.
- Bredenkamp, Horst: Monumentale Theologie. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. In: Piper, Ferdinand: *Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik*. Mittenwald 1978 (Nachdruck der Ausgabe Gotha 1867), S. 1–47.
- Bredenkamp, Horst/Brüning, Jochen/Weber, Cornelia (Hg.): *Theater der Natur und Kunst. Theatrum Naturae et Artis. Wunderkammern des Wissens. Katalogband und Essayband*. Berlin 2000.
- Bredenkamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlin 2004.
- Bruer, Stephanie-Gerrit: *Die Wirkung Winckelmanns in der deutschen Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts*. Mainz und Stuttgart 1994.
- Bruch, Rüdiger vom: Zur Gründung der Berliner Universität im Kontext der Universitätslandschaft um 1800. In: Müller, Gerhard/Ries, Klaus/Ziche, Paul (Hg.): *Die Universität Jena. Tradition und Innovation um 1800. Tagung der Sonderforschungsbereichs 482: »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800« vom Juni 2000*. Stuttgart 2001, S. 63–77.
- Buddensieg, Tilman: *Berliner Labyrinth*, Berlin 1993.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette: Philosophische Grundlagen der Kunstgeschichte im Hegelianismus. Zu H. G. Hothos Vorlesungen über »Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst« (1833). In: Hotho, Heinrich G.: *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*. Berlin 1833. Nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel. Hg. und eingeleitet von Bernadette Collenberg-Plotnikov. Stuttgart 2004, S. XIX–XCIX.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette: Philosophische Grundlagen der Kunstgeschichte als historischer Wissenschaft im Hegelianismus. Zu Hothos Vorlesung über die Ästhetik von 1833. In: Gethmann-Siefert, Annemarie / Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*. München 2008, S. 121–148.
- Die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Systematische Zusammenstellung der für dieselbe bestehenden gesetzlichen, statutarischen und reglementarischen Bestimmungen. Im Auftrage seiner Excellenz des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Herrn Dr. von Joßler bearbeitet vom Universitätskuratorium durch dessen Mitglied Universitätsrichter Dr. Daude. Berlin 1887.

- Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979.
- Dönike, Martin: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806. Berlin und New York 2005.
- Gaechtgens, Thomas: Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte. In: Middeldorf Kosegarten, Antje (Hg.): Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums »Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen« am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.–13. November 1994. Göttingen 1997, S. 339–369.
- Gandert, Klaus-Dietrich: Vom Prinzenpalais zur Humboldt-Universität. Die historische Entwicklung des Universitätsgebäudes in Berlin mit seinen Gartenanlagen und Denkmälern. Berlin 1985.
- Geismeyer, Irene: Gustav Friedrich Waagen. 45 Jahre Museumsarbeit. In: Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin 20/21 (1980), S. 397–419.
- Gombrich, Ernst H.: In Search of Cultural History. Oxford 1969.
- Gombrich, Ernst H.: Hegel und die Kunstgeschichte. Rede anlässlich der Verleihung des Hegel-Preises der Stadt Stuttgart, am 28. Januar 1977. In: Neue Rundschau 88 (1977), Nr. 2, S. 202–219.
- Hatt, Michael/Klonk, Charlotte: Art history: A critical introduction to its methods. Manchester und New York 2006.
- Heck, Kilian: Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben. Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 32 (2005), S. 7–15.
- Hegel, Georg W. F.: Berliner Schriften 1818–1831. Hg. von Johannes Hoffmeister. Bd. 11. Hamburg 1956 (Sämtliche Werke. Neue kritische Ausgabe).
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln 2007.
- Hirt, Aloys L. [anonym]: Zeichnungen und Entwürfe zu dem auf Seiner Majestät des Königs allergnädigsten Befehl Höchstdero verewigtem Oheim dem hochseligen Könige Friedrich dem II. zu errichtenden Monumente... In: Beschreibung derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der Bildenden Künste und Mechanischen Wissenschaften in den Zimmern der Akademie dem Königl. Marstalle auf der Neustadt den 26. September und folgende Tage ... öffentlich ausgestellt sind. Berlin 1797, S. 59–61.
- Hirt, Aloys L.: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst. Erstes Heft: Die Tempelgötter. Berlin 1805.
- Hirt, Aloys L.: Ueber die diesjährige Kunstausstellung auf der Königl. Akademie. Berlin 1815.
- Hirt, Aloys L.: Über die Gallerie Giustiniani. Vorgelesen in der öffentlichen Sitzung der königlichen Akademie der Wissenschaften den 3ten Julius 1816. Berlin 1816.
- Hirt, Aloys L.: Ueber das Bildniß der Alten. In: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus den Jahren 1814–1815, Historisch-philologische Klasse. Berlin 1818, S. 1–18.
- Hirt, Aloys L.: Über die Bildung des Nackten bei den Alten. In: Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus den Jahren 1820–1821. Abhandlungen der historisch-philologischen Klasse. Berlin 1822, S. 289–304.
- Hirt, Aloys L.: Rezension von: Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Von Dr. Fr[iedrich] Munter, Bischof von Seeland, Altona bei Hammerich 1825. In: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik (1827), Sp. 1005–1029.
- Hirt, Aloys L.: Ueber den Kunstschatz des Königlich-Preussischen Hauses. Eine Vorlesung gehalten bei der öffentlichen Sitzung der Akademie der schönen Künste und mechanischen Wissenschaften den 25. September 1797. In: Stock, Friedrich: Zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden von 1786 bis 1807. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 49 (1928), Beiheft 1929, S. 72–81. [Hirt 1929a]
- Hirt, Aloys L.: Über die Einrichtung eines Königlichen Museums der Antiken und einer Königlichen Gemädegalerie. In: Seidel, Paul: Zur Vorgeschichte der Berliner Museen: der erste Plan von 1797. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 49 (1928), Beiheft 1929, S. 55–64. [Hirt 1929b]
- Hirt, Aloys L.: Kunstbemerkungen auf einer Reise ueber Wittemberg und Meissen nach Dresden und Prag. Berlin 1830.
- Hotho, Heinrich G.: Oeffentliche Vorlesungen über Gegenstände der Litteratur und Kunst an der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. 2 Bde. Berlin 1842–1843.
- Hotho, Heinrich G.: Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Berlin 1855.
- Hotho, Heinrich G.: Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst. Berlin 1833. Nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel. Hg. und eingeleitet von Bernadette Collenberg-Plotnikov. Stuttgart 2004.

- Humboldt, Wilhelm von: Politische Denkschriften I: 1802–1810. (Gesammelte Schriften 10 = 2. Abteilung, 1). Hg. von Bruno Gebhardt. Berlin 1903.
- Kaegi, Werner: Jacob Burckhardt. Eine Biographie. Bd. 2: Das Erleben der geschichtlichen Welt. Basel 1950.
- Kaminski, Marion: Aloys Hirt zur ersten öffentlichen Ausstellung der Sammlung Giustiniani in Berlin. In: Squarzina, Silvia D. (Hg.): Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie. Mailand 2001, S. 161–164.
- Karge, Henrik: Welt-Kunstgeschichte: Franz Kugler und die geographische Fundierung der Kunsthistoriographie in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: »Kunsttopographie«. Theorie und Methode in der Kunstwissenschaft und Archäologie seit Winckelmann. Hg. von der Winckelmann-Gesellschaft e. V. Stendal 2003 (Stendaler Arbeitskreis zur Geschichte und Theorie der Kunstgeschichtsschreibung, Heft 2), S. 19–31.
- Köpke, Rudolf: Die Gründung der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin nebst Anhängen über die Geschichte der Institute und den Personalbestand. Berlin 1860.
- Kugler, Franz T.: Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit. 2 Bde., Berlin 1837.
- Kugler, Franz T.: Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu Berlin. Berlin 1838. [Kugler 1838a]
- Kugler, Franz T.: Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung. Berlin 1838. [Kugler 1838b]
- Kugler, Franz T.: Handbuch der Kunstgeschichte. 2 Bde. Stuttgart 1842.
- Kugler, Franz T.: Geschichte der Baukunst. Bd. 1. Stuttgart 1859.
- Kwon, Jeong-Im: Nachwirkungen der Hegelschen Ästhetik im Kunstverständnis und in der Methodik der Kunstgeschichte. In: Gethmann-Siefert, Annemarie / Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus. München 2008, S. 167–187.
- Lacher, Reimar F.: Solly, Hirt und die frühe italienische Malerei. Ein Kapitel aus der Gründungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie. In: Weppelmann, Stefan (Hg.): Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum am Potsdamer Platz, 4. November 2005 – 26. Februar 2006. Berlin 2005, S. 18–25.
- Laube, Stefan: Von der Reliquie zum Ding. Materielle Kraftfelder zwischen Glauben und Wissen (erscheint voraussichtlich 2010).
- Lenz, Max: Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Bd. 2, 1: Ministerium Altenstein. Halle a. d. S. 1910 und Bd. 2, 2: Auf dem Wege zur deutschen Einheit im neuen Reich. Halle a. d. S. 1918.
- Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950. München 2001.
- Maaz, Bernhard / Trempler, Jörg: Denkmalkultur zwischen Aufklärung, Romantik und Historismus. Die Skulpturen der Vorhalle im Alten Museum und im Säulengang vor dem Neuen Museum in Berlin. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 56/57 (2003), S. 211–254.
- Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar 2007.
- Müller, Adelheid: »Docendo discimus« ... durch das Lehren lernen wir. Aloys Hirts Jahre als Cicerone in Rom. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner. Hannover-Laatzten 2004, S. 15–68.
- Neuper, Horst (Hg.): Das Vorlesungsangebot an der Universität Jena von 1749 bis 1854. Unter Mitarbeit von Katarina Kühn und Matthias Müller. Bd. I. Weimar 2003.
- Prange, Regine: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004.
- Prange, Regine (Hg.): Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie. Darmstadt 2007.
- Rosenberg, Pierre (Hg.): Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon. Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999 – 17 janvier 2000. Paris 1999.
- Shadow, Johann G.: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Hg. von Götz Eckhardt. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849. 3 Bde. Berlin 1987.
- Schalenberg, Marc: »Berliner Schule«: Kontexte der Konstituierung der Kunstgeschichte, ca. 1820–1860. In: Batus, Wojciech/Wolańska, Joanna (Hg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa. 14. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger. Krakau, 26.09.–30.09.2007 (im Druck).
- Scheyer, Ernst: Franz Theodor Kugler, der musische Geheimrat. In: Aurora. Eichendorff Almanach. Jahresgabe der Eichendorffstiftung e.V. Eichendorffbund 22 (1962), S. 45–73.



- Schroedter, Beate: Der Kunstkennnerstreit: Hirt, Rumohr und Waagen. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkennner. Hannover-Laatzten 2004, S. 153–171.
- Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkennner. Hannover-Laatzten 2004.
- Sedlarz, Claudia: Einleitung. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkennner. Hannover-Laatzten 2004. S. 3–13.
- Segelken, Barbara: Sammlungsgeschichte zwischen Leibniz und Humboldt. Die königlichen Sammlungen im Kontext der akademischen Institution. In: Bredekamp, Horst/Brüning, Jochen/Weber, Cornelia (Hg.): Theater der Natur und Kunst. *Theatrum Naturae et Artis*. Wunderkammern des Wissens. Essayband. Berlin 2000, S. 44–51.
- Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung. München 2002.
- Stalla, Robert: Das »Institut der bildenden Künste« in Landshut unter der Leitung von Simon Klotz. In: Wegner, Reinhard (Hg.): Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte. Göttingen 2005, S. 195–214.
- Stock, Friedrich: Zwei Gesuche Waagens. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 53 (1932), S. 113–122.
- Tenorth, Heinz-Elmar (Hg.), in Zusammenarbeit mit Volker Hess und Dieter Hoffmann: Geschichte der Universität Unter den Linden 1810–2010. Praxis ihrer Disziplinen. Bd. 4: Genese der Disziplinen. Die Konstitution der Universität. Berlin 2010.
- Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert wurden und ... zu Gunsten der verwundeten Krieger des Vaterlandes ... öffentlich ausgestellt sind. Berlin (1815).
- Vogtherr, Christoph M.: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. Berlin 1997 [Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 39 (Beiheft 1997)].
- Vogtherr, Christoph M.: Die Auswahl von Gemälden aus den preußischen Königsschlössern für die Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1829. In: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 47 (2005), S. 63–105.
- Vos, Dirk de: Hans Memling. Das Gesamtwerk. Stuttgart und Zürich 1994.
- Waagen, Gustav F.: Über Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822.
- Waagen, Gustav F.: Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 3 Bde. Berlin 1837–39.
- Waagen, Gustav F.: Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München 1864.
- Watzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. Bd. 2: Von Passavant bis Justi. Leipzig 1924.
- Wegner, Reinhard: Fernow in Jena. Ein Experiment zum Wandel ästhetischer und naturwissenschaftlicher Modelle. In: Wegner, Reinhard (Hg.): Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte. Göttingen 2005, S. 60–81.
- Wegner, Reinhard: »Das Höchste liegt nur im Gesamten«. Alois Hirts Kunstgeschichte im Zeitalter der Krisen. In: Grave, Johannes/Locher, Hubert/Wegner, Reinhard (Hg.): Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800. Göttingen 2007, S. 86–98.
- Wilhelmy-Dollinger, Petra: Die Berliner Salons. Mit kulturhistorischen Spaziergängen. Berlin u. a. 2000.
- Wittich, Elke Katharina: »Muster« und »Abarten« der Architektur. Was Karl Friedrich Schinkel von Aloys Hirt lernen konnte. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkennner. Hannover-Laatzten 2004, S. 217–246.
- Wolzogen, Alfred von: Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Bd. 3–4. Berlin 1862–64.
- Wyss, Beat: Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel. In: Pöggeler, Otto/Gethmann-Siefert, Annemarie (Hg.): Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels. Bonn 1983, S. 115–130.
- Zierner, Elisabeth: Heinrich Gustav Hotho 1802–1873. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph. Berlin 1994.
- Zimmer, Jürgen: Nachrichten über Aloys Hirt und Bibliographie seiner gedruckten Schriften. In: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 41 (1999), S. 133–194.

## Abbildungsnachweis

- 1 Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin. Foto: Barbara Herrenkind.
- 2 Aus: Der Tagesspiegel. Nachdruck der Ausgabe 1886. Berlin 2003. Foto: Barbara Herrenkind.
- 3 Aus: Weppelmann, Stefan (Hg.): Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum am Potsdamer Platz, 4. November 2005 – 26. Februar 2006. Berlin 2005, S. 20, Abb. 2.
- 4 Aus: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 58 (1937), Beiheft, S. 25, Abb. 7.
- 5 © bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Jörg P. Anders.
- 6 Aus: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 56/57 (2003).